

萬 有 文 庫

第一集一千種

王 雲 五 主 編

小 說 原 理

趙 景 深 著



商 務 印 書 館 發 行

萬有文庫

第一集一千種

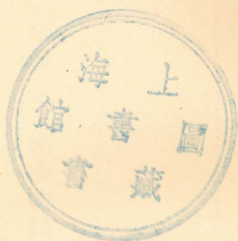
總編纂者

王雲五

商務印書館發行

小 說 原 理

趙景深著



百 科 小 叢 書

上海图书馆藏书



A541 212 0004 0978B

小說原理

目次

第一章	小說的製作	一
	小說的目的——寫小說的步驟		
第二章	小說的結構	四
	結構的釋義——逆溯的結構——互交的結構——循環的結構——潛藏的結構		
第三章	小說的人物	一二
	人物的釋義——人物性格的一致——人物性格的改變——人物的附加物——人物外表的描寫——人物對比的描寫		
第四章	小說的環境	二五

環境的釋義——環境之史的考察——環境的應用——時代性——地方色彩——歷史小說——調和與對照

第五章 小說的觀察點……………三四

觀察點的釋義——第一身稱與第三身稱——第一身稱的寫法——第三身稱的寫法——別裁的寫法

小說原理

第一章 小說的製作

小說的目的是什麼呢？我們寫小說時應該取怎樣的步驟呢？這是我們寫小說的先決問題，本章所要討論的就是這兩點。

(一) 小說的目的 我以為小說的目的是真善美，寫小說的步驟也是真善美。即以真善美作為小說的定義亦無不可，雖然我們可以更具體的以『連續的故事』一類的話來作小說的定義。說實話，我個人以為定義是一件無聊的事情，尤其是文學的研究，因為文學的觀念是常有歷史的變遷的，與其下一個明確的定義，還不如含糊籠統為妙。「真善美」三字看來彷彿丈二金剛，摸不着頭腦，倘若仔細一分析，我們就可以知道這三個字的妙用。

先說這個真字，自然是科學底的。寫實主義者如法國的左拉、弗羅貝爾、莫泊桑之類，當以真為

其作小說之目的。左拉的實驗小說論主張以研究醫學的嚴肅來製作小說。相傳莫泊桑有一次想寫一篇小說，因為不知被踢的痛苦感覺如何，不能下筆，便出錢僱了一個乞丐來踢他幾腳。自己被人踢了，反拿錢給乞丐，弄得乞丐莫名其妙。他經此痛踢以後，文思泉湧，坐下來便颯颯的寫了下去。這段逸話也許不一定是事實，但是寫實主義的態度已於此可見。不過，善寫神祕幽玄的浪漫主義者是否也是求真的呢？自然也是。所謂真者，是 Truth，而不是 Reality；是真理，而不是真實。寫實主義者之所謂真或許是真實，小說的目的之所謂真則為真理。無論浪漫主義的小說如美國愛倫坡之類寫得怎樣陰森恐怖，怪誕不經，其理想總是真的。天下也許沒有這樣的事實，但卻有這樣的真理。因此，浪漫主義並不違反真的條件。

再說這個善字。小說沒有不是善的。凡是存心誘惑的小說都不能算作小說或文學作品。無論他寫得怎樣猥褻或是怎樣的不道德，只要他的動機是善的、嚴肅的、沈痛的就行。

最後說這個美字。浪漫主義者竭力求美固不消說，就是寫實主義者也未始不是求美。倘以藝術的工夫為美，則凡是上品的文學作品無一不是孜孜的刻苦的。

(二)寫小說的步驟 寫小說的步驟也是真善美。

第一步真即是科學觀察。我們在未下筆以前，須要仔細觀察我們所要寫的人物性格及其生活環境。我不入地獄，誰入地獄？你不親身走到下層社會裏面去，你是決不能寫出他們的生活的。

第二步善即是倫理見解。世界的事情儘多，形形色色，無一不可以做我們筆底的材料。你必須有一個選擇。我有什麼話要說麼？我在這故事後面有什麼要暗示的麼？於是，你選中了一個題材，把許多雜亂的思緒都整理一下。

第三步美即是藝術表現。有了材料和主張，你只須應用你的手腕寫下去就行。

所以，小說的步驟是真善美。簡單的說，一堆雜亂的東西，通過了眼和腦，便成爲渾圓的球體了。打個比方來說，幾樣化學原質，經過了化學作用，便結晶爲一個整個的形體了。

第二章 小說的結構

寫小說主要的原素有三，就是：結構人物和環境。而觀察點也極重要。下面將一一論及。

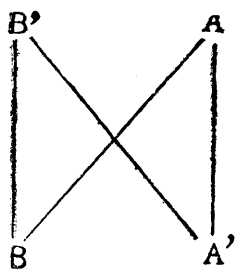
(一) 結構的釋義 小說有長篇與短篇之別。短篇小說與長篇小說主要不同的地方，便是篇幅簡短，只能夠描寫生活的片斷，不能描寫社會的衆生相，而因此結構卻也能夠謹嚴，前後脈絡相聯，形成一個極有組織，一絲不漏的東西。所謂『結構』，在英文稱爲 Plot，意即情節，也就是故事裏的事實，不過另外還有這事實是如何經過有機組織這一層意思，所以便譯作結構。我們在未作小說之前，大半都已將大意思好，這時便想將這情節佈置起來。按照時間的順序，從幼年說到老年，從早晨說到晚上，或是從過去說到現在，這是很普通的方法，我們可以無須細說。有時省略前段，中段或是後段，也不過是短篇小說的經濟手段，還談不上精密的結構。現在所要說的，是比較上要費些安排的結構，據我個人研究所得的杜撰，可以分爲四種，一一加以分敘：

(二) 逆溯的結構 第一種是逆溯的，這一種是極常見的，利用追敘和回想使得幾十年的

事能在極短的時間內顯現出來。短篇小說最好是寫一天以內的日常生活。然而有許多事決非一天所能顯示的，於是便有了這逆溯的結構法。這種方法莫泊桑用得最多，因此我們看他的小說，時常總是漏去前面一二十行不看。他的小說的開端，可以顯示給你一個家庭，幾個人圍着爐火談話，座中還有一個神甫，神甫說起他從前的事（見回顧，李青崖譯莫泊桑短篇小說集第三冊，商務版）或者是一個老人家，爲了一塊炭從盆裏跌出來，便說起他以前所遭的『女難』（見那塊柴，收入李青崖譯羊脂球集中，北新版）像這樣可稱作『主角的追敘』，倘由副角來說別人的事，那便可稱作『副角的追敘』。他的小說還有像這樣開端的：一個山中的遊客，發見別墅女主人的題名，便想起她以前的豔事（見許麗樂曼，收入李青崖譯珍珠小姐集中，北新版）像這樣可稱作『副角的回想』。至於著名的施篤謨的茵夢湖，一個老人看着照片回想起少年時的戀愛，自然便是『主角的回想』。有時追敘或回想以後，又復歸原地，出了現實界到了空靈界以後，又由空靈界再回到現實界。用電影的術語來釋明，便是加了一個『化入』。最奇怪的，這種方法柴霍甫用得極少，一百篇中幾乎難看到一篇。

(三) 互交的結構 第二種是互交的，意思是兩根線互相綜錯着，有如左圖。本來 A, A' 是一

羣，B, B' 是一羣，後來變成 A, B' 是一羣，A, B 是一羣。著名的歐亨利東方的聖人的禮物即是如此的關鎖，夫賣了錶買梳子給妻，妻剪了髮賣去買錶鏈給夫。這是『物的互換。』最多的例還是『人的互換。』阮大鍼的春燈謎便是這樣的結構。設以宇文學博代 A，其子彥代 A'，這是一羣；又以韋節度代 B'，其女代 B，這又是一羣。後來女誤入宇文舟，



彥誤入韋舟，因此便成了『父子互換。』又京本通俗小說馮玉梅團圓『得勝頭迴』也是這樣的結構，可以徐信代 A，其妻崔氏代 A'，又以劉俊卿代 B'，其妻王進奴代 B。在亂軍之中，徐與王成了夫妻，劉與崔也成了夫妻。後來四人相遇，又各自兌轉，這可以說是『夫妻互換。』漂泊詩人白采的遺著病狂者（刊創造週報）也是夫妻互換，有少年夫妻一對，老年夫妻一對，後來老翁改配了少女，少年改配了老婦。還有張資平的飛絮亦可用此圖釋明，以呂廣代 A，以雲姨代 A'，他們兩人是真心相戀着的；又以吳梅君代 B'，以劉琇霞代 B，他們倆也是互相戀着的。後來四人一同遊山，B' 疑心 B

與A戀愛，A又疑心A'與B'戀愛，趣味便發生出來了。像這樣的波瀾是很能吸引人的。飛絮雖也是互交，卻只是互疑，不是互換，在實際的人生事象裏比較自然得多，而互換則是不自然的，不過強迫着作品中的人物以就我的範圍而已。這在浪漫的小說中固可驚異，還能說得過去，近代的小說似乎不宜多用。

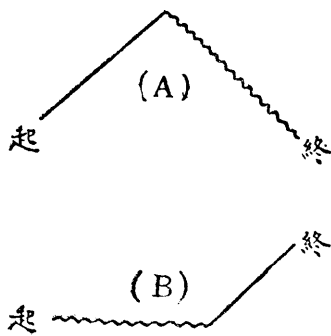
(四) 循環的結構 第三種是循環的，這種極爲少見。柴霍甫的一件美術品，寫一個少年感謝醫生治愈他母親的病症，便送給醫生一個裸體少女的燭台，可惜只有一個，以不能湊成一對相送爲憾。後來醫生爲了道德觀念，將這裸體的東西送給別人，經過幾個人的手，輾轉落到一家古董店裏。爲少年所見，不知就是自己的，以爲其餘的一個又可買到，便喜不自勝的買來送給醫生，以成全璧，但醫生一看，送來送去，仍舊送到自己家裏，弄得瞠目不能回答。還有一篇無名氏的約翰孫的靴子，寫約翰孫嫌靴子不好，要想換過，跟人家換了幾次，居然換得一雙好的，但他卻不知這雙好的正是他原來舊有的靴子。

(五) 潛藏的結構 第四種是潛藏的。這一種最有趣。作者故意漏去一節不說，到篇末纔解

釋明白。這不會說明的一節，可以稱之爲『未知點』(The Unknown Point)，故意密佈着疑雲，到最後纔使人看那清朗的月光，這種使人焦慮的程度，比 Suspension 要高得多； Suspension 不過是敘述故意遲緩，像舊小說中要斬人時，故意仔細的描寫排場，但使人期待，終究只是一刻；就是說書的賣關子，來一個『且聽下回分解』，也不過一二分鐘，就可以繼續聽下去；而這個未知點卻是一直到這篇小說完結，方纔讓人明白的。莫泊桑的首飾（見李青崖譯艾威狄集，北新版）是其適例，最後方使人知道首飾是個贗品；比此意爲之的有同人的珠寶，兩夫婦甚窮，妻愛買假珠寶，夫嘗竊笑她。後來妻死，夫以妻之遺物出賣，希圖換幾文錢謀一餐之飽，誰知珠寶商告訴他珠寶全是真的，他方知以前受了妻的騙，這些都是妻子不忠實所換來的。莫泊桑還有駭人聽聞的事（見珍珠小姐集）寫軍隊中殺了一個間諜，未知點是該人並非間諜，卻是一個老婦，喬裝來尋她當兵的兒子的。又有新年的贈品（見莫泊桑短篇小說集第三冊）寫郎達爾與依林戀愛，依林在新年的一天面色蒼白的跑到郎達爾家裏，說是他倆的事已被依林的丈夫窺破，不願回家，要郎達爾收留她。起初郎達爾不敢冒險，後爲熱愛依林之故，竟允許了她，於是依林說，這只是她的試心，她的丈

夫並未懷疑到他們，現在她方知郎達爾是真心待她。這與我國京劇武家坡、桑園會、汾河灣情節雖極相似，但手法卻高明得多，新年的贈品是有未知點的，而京劇是沒有未知點的，先就說明「不知她貞節如何，趁此四顧無人，不免調戲她一番」了。與莫泊桑並擅此種結構的有柴霍甫，他的在消夏別墅（見拙譯柴霍甫短篇傑作集第四卷快樂的結局）最後方說明情書是假的，罪惡（見拙譯快樂的結局）最後方說明小孩是傭婦生的，都極能引人讀下去。他還有一篇快樂的人（見快樂的結局）寫一個胖子於火車停時到附近酒店飲酒，喝得半醉，聽見汽笛鳴聲，慌忙上了火車，不及細看。他很得意的向同車的客人談起，他新娶了妻，坐在別一車廂裏。他又很得意的形容她的美麗和對於他的愛情。後來發見自己坐錯了相反方向的火車，他妻子還在另一路火車上孤獨的坐着等待他，於是他的歡樂消失，悲哀來臨了。這篇的未知點是在於先不說明坐錯了火車，最後方纔道破。這種結構，我們的今古奇觀中亦有之，杜十娘怒沈百寶箱一篇，杜十娘起初也不會說珠寶是真的。近人如葉紹鈞的一包東西，將訃文疑作共產黨的宣言；鄭振鐸的不速之客，所謂兩個朋友帶東西來的就是振鐸的妻和傭婦。（見山中雜記）從振鐸的真實記載看來，我們可以知道這種事

是常有的，並沒有什麼做作和不自然。愛的教育第五卷爸爸的看護者最後纔說出幼兒所看護的並非爸爸，也是潛藏的結構。大約這種結構都由錯誤生出，而所錯誤的那一點便是未知點。不過，未知點的安排並不是短篇小說的主要目的，牠的目的不僅僅在於結構。結構只是手段，最要緊的還在於小說中所含的思想。思想好比是藥，爲了人們怕吃苦藥，便加一點點糖，這糖便是結構了。首飾並不只是讓人驚異一陣就完了，意思是說青春不可挽回，雖然羅塞爾賣去真的首飾可以有很多的錢，而她的青春卻是黃金難買的；快樂的人也並不只是讓人歡笑一場就完了，意思是說人的行動，一切都靠上天爺，『昔爲堂上官，今爲階下囚』的事多得很；上天爺一刻能使你笑，一刻能使你哭。誰料得到胖子會坐錯火車呢？居然坐錯，這就顯出作者自然主義的『定命論』來了。這種結構的好處便在於與人以最後的大愉快或悲哀，好比B圖起初是平平坦坦的前進，突然高起來，與會高湧，全都貫注在終點上；至於A圖則是表明不



用未知點的，最早的就說破了牠，於是趣味也就一步減縮一步，直至於零，降低到無可低的地方。兩種的優劣，於此可見。

以上四種結構第一與第四完全是作者的技巧；本來不用倒敘是可以的，只是爲了要把前前後後的事湊在一個短時間內給人較深刻的印象，所以便由作者做主把來倒裝了；本來不把某件事潛藏起來也是可以的，只是爲了要使讀者發生較大的驚異，所以便也由作者做主把某件事潛藏起來了。至於第二與第三卻不能由作者做主，而是事實本來已經如此了。說明白一點，前者是「有事實後有結構」，所以可以自由活動；後者則是先有結構，後有事實，所以不能任意更移。再杜撰兩個名詞，前者就算是『時間上的結構』，後者就算是『空間上的結構』罷。

或者有人要問，最近小說像郭沫若的橄欖，郁達夫的蕙蘿，王以仁的孤雁等都喜歡寫自己的故事，隨便寫下去，那又有什麼結構呢？不知事實上的結構固然沒有，情調卻依然是統一的，所以仍舊是有結構的了。

第三章 小說的人物

(一) 人物的釋義 所謂小說的人物 (Character) 意義很簡單，就等於戲劇的角色；戲劇不能沒有角色，小說也不能沒有人物。但人物不一定是人，未來派的劇本，只有一條狗在街上走過，這狗也就算是登場人物，並且是主角。短篇小說也一樣，柴霍甫的喀西探加（見拙譯柴霍甫短篇傑作集第五卷孩子們）就是以狗為主角的。自然，十分之九的短篇小說，還是以人為主角的多。

短篇小說人物的寫法與長篇小說有什麼不同呢？這有兩種說法：一種說法是長篇小說人物的性格前後可以不同或改變，但短篇小說人物的性格前後總是一致，這可以短篇小說的技術 (Short Story Technique, 1929) 的作者畢齊 (Stewart Beach) 作為代表；又有一種說法是短篇小說人物的性格前後也可以不同或改變，這可以短篇小說 (The Short-Story, 1907) 的作者阿爾白萊特 (Evelyn May albright) 作為代表。

(二) 人物性格的一致 畢齊說：「短篇小說沒有性格的發展的，不能在小說開端時有

一個見解；因了他自己的心境，環境，以及別人對於他的影響，在小說結束時又另有一個見解。短篇小說中人物的生活是被主要的性格管轄着的。在全個短篇小說中，同樣主要的性格繼續管轄着……在結局還是沒有性格的改變，還是與第一節一樣。短篇小說是性格不變的……

「短篇小說的情節很不容易選擇，牠是合於古希臘的三一律的，——時間，地點和動作的一律。短篇小說做得愈好，時間也佔得愈短。如果一切的動作能夠塞在一天裏，那就更妙了。如果佔兩天，三天，四天，一星期，一個月，甚至幾個月，短篇小說也還可以處置裕如，不過只要別使得讀者感到時間太久就是了。

「這個限制就直接由於短篇小說主要人物不能改變性格。如果時間長，性格的發展自然是難免的。比方兩年之間，一個人的許多經歷大約總可以改變他的見解，也許改變許多，也許只改變一點點，但改變到底總算改變了……

「時間的一致既是如此重要；地點的一致也是很重要的，不過不及時間這樣重要罷了。自然，使短篇小說的動作完全發生在一個房間裏是不大容易的事情。但是如能免去差得太遠的背景

放在一起，這短篇也可以較為有力。一會兒背景在紐約城，一會兒背景在檀香山是要擾亂讀者的注意力的。把你的人物從滿哈坦（Manhattan）移到琅崙（Long Island）還不大要緊，如果使他們遠涉重洋，那就未免要使短篇小說緊張的程度鬆懈許多了。

「動作的一致也是合宜的短篇小說所需要的。」——一切這些限制都使得主要人物的開端與結局依舊是一樣的性格。」

（三）人物性格的改變 但阿爾白來特的話恰恰相反。她說：「短篇小說人物的特別工作可以從林恩（James W. Linn）的短篇小說定義上看出：『以簡單的戲劇形式表明某一個人物生活的轉換點。』（見芝加哥大學的短篇小說的講義）短篇小說與戲劇相同之處多，而與長篇小說相同之處少。因為，林恩又說：『長篇小說的目的是要顯示性格的發展，一個人物對於別個人物的反應。牠寫某一個時期或生活的全部——目的是描寫性格發展。短篇小說則描寫性格的轉變點——所走的是支路，不是大道。』因了地點的限制，短篇小說便不得不用戲劇的方法，在極短的時間內在閃耀的脚光（Footlights）裏顯示主要的性格。同理，不能像長篇小說家那樣

的便利，用上許多人物和結構。人物一定要孤立，要與一切無關——無關於家庭，無關於親戚，無關於過去的歷史，無關於遙遠的將來。短篇小說只是把一個人的生活簡單的一閃，差不多不是自傳的。過去和將來的歷史可以提到，但不應該直率的敘出。巧妙的作者應該閒閒提起，好像無意談到似的，以用對話表出者爲多。

「這是使讀者認識人物的最好方法。況且，這是非常自然的。我們在實生活中很少遇見人在開始半點鐘內把他們一切的事情都告訴我們的；如果我們真的遇見這樣的人，我們此後就不能更了解他一些了。成功的表現法第一就是要使讀者對於人物的概念逐漸生長。不變的人物應該如此，改變的人物也應該如此。至少，這樣的顯現到頂點可以增加力量。

「廣義的說，有兩種人物：一種是變的，一種是不變的。短篇小說與長篇小說一樣也可以描寫不變的人物；不過像這樣做，總覺得特別的不利。長篇小說有主要事件的排列，充分的描寫和分析，豐富的解釋，使我們與主要人物的生活極密切，所以能夠理解到性格中極微細的地方。我們無須要求一個不尋常的人物，更無須要求一個不尋常的結構。我們很滿足的遊散於平庸的國度。反之，

在短篇小說，如果我們不承認性格發展的性質，卻要求與在舞臺給我們看的一樣的無雙的性格。一個平庸的人也許可以使我們感到興趣；但像這樣做，他應該使其平庸也有價值。短篇小說的人，物如果是不變的，就要使這人物是有無雙的性格的了。

「短篇小說中變的人物當然比實生活還要有趣。最好的短篇小說就是，並非冗長的或簡略的敘述性格的轉變，而是截取發展中的一段——人物在危機（Crisis）上，正要決定走這條路或走那條路的時候。」

雖然阿爾白來特的書比畢齊的早出二十二年，但我總是佩服阿爾白來特。雖然短篇小說中的人物性格不變的多，但總不能夠說任何短篇小說中的人物都是性格不變的。在短時間內性格固然不能發展，如只截取其正在改變的一段時間來描寫，卻也未始不能或不是不可有的事。比方柴霍甫的六號室（見拙譯柴霍甫短篇傑作集第八卷老年）寫安諾前後的性格卻不同：以前他是一個常態的人，做事很勤謹；但後來眼看醫院裏一切傳統的惡習慣，如污穢，看守人倪克泰虐待病人等，他都看不慣，於是他耽於哲學的玄想，他就變成悲觀的性格了，因此卻被衆人目爲瘋子。如

果說這篇太長，性格容易發展，那麼就再舉只有兩頁半的悲劇伶人（見拙譯柴集第六卷妖婦）罷。起初悲劇伶人費洛待警長的女兒馬霞很好，很和藹，很有深情；彼此戀愛；但後來性格變得粗暴，就打起馬霞來了。沒有性格改變就沒有波瀾，沒有波瀾就沒有興趣，大約這話是不會錯的罷。

（四）人物的附加物 現在我們要說到描寫人物的方法了。容我再引畢齊的話罷：「主要的人物和其他重要的人物如能小心的應用『人物的附加物』（Character tags），必能使讀者得到深刻的印象。

「你所熟習的人總有些不甚重要的行為或舉動，給你很深的印象，你一想起這個人，就可以連帶的使你想起他的這種行為來。畜牧農業國家銀行的行長在恭整的寫他的數目字的時候，喜歡縮他的鼻子；雜貨商湯默斯最通常的姿勢就是雙手插在腰部的口袋裏，像這樣站着；姑母體麗的眼睛常越過眼鏡邊猜疑的考察着新來的人；年輕的彭德，剛從學校裏回來，被介紹的時候，總是後跟一碰，立正，很有禮貌的鞠躬；富蘭西斯頰上有戰時刺刀的傷痕；瓊斯的頭髮總是被理髮匠修得太短，他還是很光的向後梳。一切這些癖性，生理的特性，習慣，都名之為『人物的附加物。』進一

步說，會話也是屬於這一類的。一種特別的說話方法，時常重複着一個字或是一句短語，一個奇怪的念頭——一切這些都可以使一個本不爲人所知的人物變成一個說話的活人。

「作者所創造的人物，應該像舞台上所看見的那樣活潑的顯現在讀者面前。這並不難，但是沒有經驗的作家卻時常忽略了這一點。也許他自己已把人物看得很清楚，但他忘了他的讀者對於他所描寫的人物，卻一點觀念也沒有……最大的補救方法就是要應用『人物的附加物』。如果作者顯示一個主要人物沈思的搓鼻子一次，再重複的顯示這個姿勢，由這一個動作，他已經寫出這個人物與別的人物不同的地方了。如果一個人物重複引用同樣的字句，讀者就拿這字句與人物連接起來，記得這字句是這個人物的一部分。偶爾引用這種人物的附加物是會失敗的。必須屢次屢次的重複。比方主角梅麗與副角約翰談話：

約翰驚訝的說：『你看。』梅麗記起在兩星期前的一晚他常用這個短語。她猜想也許這是他的口語習慣罷。

讀者跟着梅麗的念頭，也記了下來，約翰後來再用『你看』的時候，便可以回省。這牢記在他的心

頭，這就是『附加物』，使你可以記得這個人物。

「自然，人物的附加物應該很小心的用。約翰不能每一句話都用一個『你看』，別的人物也不能全個短篇小說中都一個勁兒不停的搓着他的鼻子。這些重複應該用得適當其時。」

「現代的短篇小說不再仔細的描寫主要人物和次要人物，除非有什麼特別的地方。如果一個人物的確在衣服和行爲上都與同篇中別的人物不同，自然應該來仔細描寫。但如人物與他這一階級這一環境的男女並無什麼不同——十分之九的短篇小說都是這樣的——那麼作者就應該給他一個人物附加物，可以顯出他與別人不同的地方來。」

像這種的附加物，我們可以舉文學教師（拙譯柴集第一卷香檳酒）爲例。老謝立士「似乎是一個批評家，總喜歡說長道短。他說：『蠢極了！除了蠢以外沒有別的。是的！』自從李克庭愛上了瑪霞，謝立士家裏的一切，他都覺得高興……甚至老人家常說的『蠢極了！』這句話他聽了都覺得非常有趣。」（p.6）後來又這樣寫：『蠢極了！我向總督大人說過：『大人，蠢極了！』』（p.10）最後又這樣寫：『蠢極了！我要當面告訴他：『先生，蠢極了！我一定要說。』（p.37）又如同篇的

易布離愛說盡人皆知的話，他說過：「人不吃東西就要餓死。」（p.20）跟死的時候還說：「倭爾加河是流到裏海去的。……馬是吃麥子和稻草的。」（p.31）

描寫人物還有一個重要的方法就是人物名字的選擇。「在長篇小說中人物用了一個特別的名字，要用二百面來證實牠。但短篇小說是不能這樣的，只能選擇一個人物的名字，幫助創造印象。例如，如果這人物是個青年學生，年齡最可引人注意，最好是替他加上一個綽號。如果主角是個老人，嚴肅而且受人尊敬，也應當選擇一個相當的名字。女主角也是一樣。人名可以幫助創造小女孩，高女孩，發笑的女孩以及峻嚴的女孩的印象。」

這種綽號和特稱在柴霍甫的小說中也可以見到。比方，洪禮齊（見拙譯香檳酒）篇中說：「他長得更加胖了起來……因為他時常靜坐，看着盤子，城裏人便替他起了個綽號，叫做『高傲的竹竿』，高傲或者有之，竹竿卻適得其反了。」（pp.58 59）又如烏市（見拙譯孩子們）篇中說：「一個戴黑眼鏡的人，又高又瘦，鬍子剃得光光的，戴一頂有帽章的帽子，樣子很像從前代寫家信的老先生。他也是一個愛鳥的人。他的地位很高貴，是中學校裏的教師。久而久之，全市販鳥的

人都認識他了。他們……給他一個特別頭銜：『學堂裏的老爺。』……販鴿子的人向着他喊道：『先生，學堂裏的老爺，光顧我的翻飛鴿罷，學堂裏的老爺。』各處都喊道：『學堂裏的老爺！』一個頑童在大街的一處地方，也學着喊道：『學堂裏的老爺！』『學堂裏的老爺』並不驚訝，顯然對於這個頭銜已經受之不辭了。」（pp. 238 239）

（五）人物外表的描寫 描寫人物還有一個方法，就是寫他的外表，如畢齊所說：「他有多高？衣服講究不講究？受過教育沒有？黑髮還是白髮？說話是緊湊還是鬆懈，是熟慮還是脫口而出？這些外形只要你見生人一面都可以知道。但是沒有經驗的作家就連這一點也不會注意。」這種描寫方法，壞在還不會敘事，就先引了一大段，容易使人忘記，如果能夠時常提起，使讀者不致忘記，那就好了。比方洪禮齊篇中，在第二節末，洪禮齊自己說：「唉，我不應該長得這樣胖！」（p. 53）給了讀者一個觀念以後，第四節開始又說：「他長得更加胖了起來，只好時常走路，以求減輕重量。」（p. 58）使讀者想起，以前確見過或確知道洪禮齊是胖子，這樣這種描寫就變得極自然，毫不突兀。及至第五節開始又說：「洪禮齊愈加肥胖起來，連呼吸都不容易。」（p. 67）讀者早已記

住了。所以要寫洪禮齊的胖，就是要襯出他的生意日益興隆，寫短篇小說最怕用不經濟的閒筆，猶之下棋，每下一子都應該有一點意思或是作用，不然便是庸手。

再舉一個例，牽狗的太太（見拙譯柴集第二卷女人的王國）篇中說：「一位年輕的太太在海邊走，穿了一件灰色衣服。」（p. 152）接着又寫：「此後……總是穿着那件同樣的灰色衣服。」（p. 152）後來又寫：「那個穿灰色衣服的太太又慢慢的走來。」（p. 154）所以要寫她穿灰色衣服，不穿別種顏色的衣服，也只是想表現她的鬱悶而已。只看她所說的「這兒很沈悶呢」（p. 154）就可以證明。

（六）人物對比的描寫 如果是一開端就介紹兩個人物，柴霍甫時常將他們的外表分別出來：

「兩個鄉下地保，一個長着短硬的黑鬚，腿特別的短，你如果在後面看他，好像他的腿比什麼人都要短；還有一個，身體又瘦又長，直得好像一根棍子，鬚子是深紅色，很稀疏的。」——夢（見拙譯柴集第三卷黑衣僧）一高一矮，一紅鬚，一黑鬚，這是多麼有趣的對比（Contrast）！

「兩個牧人看守着羊羣，一個是牙齒脫落的八十歲老人，面容可怖……還有一個是青年，眉毛深黑，沒有髭鬚，穿了一身粗帆布衣服。」——幸福（見黑衣僧）一老一少，這又是怎樣的一個對比！

「一所……小茅屋裏……坐着兩個人，一個就是這茅屋的主人樵夫阿篤，又矮又瘦，是個鄉下人，滿臉顯出年老的皺紋，下頷有一點點小鬍子，還有一個是強壯的少年人，穿了一件朱紅的新衣，和一雙打獵的高靴。」——搗亂的客人（見拙譯柴集第四卷快樂的結局）

「這兩個飲客，一個名叫史倫凱，他是一個年近六旬的老人……瘦而且弱，小鬍子很骯髒，說話時總帶着嘶嘶的聲音，講一句話總要把右臉癢癢般抽引幾下，同時連忙聳幾下右肩，還有一個名叫李博夫，什麼也不做，永遠沈默着。」——太早了（見拙譯柴集第七卷審判）這一篇不但是對比，外表上的對比，並且還表示動作，如前面所說的是「人物的附加物」了。那麼且看看這抽臉聳肩的特點在下文有沒有，果然是有的：

「史倫凱抽了抽頰，向謝老板說。」（p.128）

「他熱烈的說，這時不但右頰抽了抽，連全個的臉都抽了起來。」（p. 130）

「史倫凱抽了抽臉說。」（p. 132）

「史倫凱……聳了聳肩。」（p. 135）

此外柴霍甫在開端描寫人物外表的還有：安玉黛，不需要（香檳酒），新的別墅（黑衣僧），古怪地方，照相冊，男主角，皮金伊（快樂的結局），小貓，魚（孩子們），伊葛花，黑暗（審判），信，醉酒，熱病（老年）等篇。其中小貓和最後兩篇並且是對照的寫法。

第四章 小說的環境

(一) 環境的釋義 所謂『環境』在英文稱作『Setting』直譯意爲『安放』意思是說這篇小說安放在什麼地方，什麼時候。其實是和『Environment』差不多的意思。小說中的環境，猶之於戲劇中的佈景和切末，又好像繪畫中的配景。擴大的說，一切社會上的風俗制度、生活方法、時代背景等，都應屬於環境研究的範圍。小說爲趣味的集中起見，所說常只是幾個人的事情；雖說新俄的小說，爲了社會觀的改變，有從『個人的』改而爲『集體的』的傾向，但如涅衛洛夫的麵包城雖是在描寫塔西根忒全城的饑餓荒，卻仍不能不以米加西爲主人公。（參看猶太柯根的新興文學論第三章第六節。）凡是描寫主人公較大的環境如時代背景、風俗、習慣之類的，可稱之爲『社會的環境』（The Social Setting），凡是描寫主人公或作中人物日常生活以之或較小的環境的，可稱之爲『物質的環境』（The Material Setting），如作中人物所住的房屋、器具，以及氣候的變換等等均屬之。如果沒有社會的環境，這篇小說就缺乏時代性或是地方色彩；如果沒

有物質的環境，這篇小說中的人物就彷彿是懸掛在天空裏，四無倚傍，其情形簡直是想像不出的。

(二) 環境之史的考察 環境的意義既已明瞭，我們現在且進而考察環境在小說史上是怎樣發展的，也就是說，小說到了什麼時候纔恰當的應用環境。我想，小說之所以日漸進步，『環境的配合恰當』恐怕是最顯明的區別罷。在未說小說環境的進展之先，最好以繪畫環境的進展爲例。例如古代的人物畫，完全沒有背景。蘭姆 (Charles Lamb) 在古代陶器這篇文章裏，說當時的人物是『Floating up in the air』(超出在空中)，真可說是什麼環境都沒有，旁貝城的壁畫，只是在白壁上畫些人物，塗以深紅色。意大利繪畫始祖薛梅伯 (Cimabue 1240—1302) 所畫的人物既無遠近之分，又無明暗之別；且人物之外，毫無附屬。他的門徒吉奧拖 (Giotto, 1266—1333) 雖已用背景，實在說來，這種環境與人物本身並無關係。這就是第一期繪畫與環境的關係。

後來繪畫的環境，便供爲裝飾之用。人物之外，加上環境，不過是好看好看罷了。這可以在意大利極盛時期的繪畫中見到適例。當時佛羅稜薩的畫家，喜歡以橫線爲背景，威尼斯的畫家，則喜歡以色澤爲背景。有名的文西 (Leonardo de Vinci, 1452—1519) 的 Mona Lisa 微笑着的像，

後面卻畫的是亂石陰天，與這美人自身毫無聯絡的關係。拉斐爾 (Raphael 1483—1520) 畫 Madonna，後面畫着帳幔，也只是表明遠近而已，並不是說天空本來是掛得有帳幔的。這就是第二期繪畫與環境的關係。

更後繪畫與環境方有密切的意味。例如羅曼羅蘭爲之作傳的那位田園畫家米勒 (Millet)，就是將人物與環境融合爲一，不可復分的。這時環境已成爲繪畫的生命，缺了牠這幅畫就要大爲減色。這就是第三期繪畫與環境的關係。

簡單的說，繪畫的第一期沒有環境，第二期有環境而無關係，第三期有環境又有關係。

小說環境的發展也是這樣。麥苟勞克稱童話爲『小說的童年』實甚恰當。童話的開始常有『Once Upon a time there was a man who lived in a village』的話，我們只知道『從前有一次』，可是不知道這故事確實發生在什麼時候；我們又只知道『他住在一個鄉村裏』，卻不知道這鄉村究竟是在那一國，那一省，或是那一縣。漢加屈 (Boccaccio) 的十日談也是不大註明時代或是地方的。這就是第一期的小說。

後來法國聖皮耳 (Bernardin de Saint-Pierre) 所著的波兒與薇姑 (Paul et Virginie) 所寫的環境雖美，與人物動作卻是沒有關係的。這就是第二期的小說。

更後，小說環境與人物動作方纔有相互的關係。這時已是十八世紀的中葉了。如狄福的魯濱遜漂流記、費爾丁的小說都是。法國盧騷的新海羅伊斯 (Nouvelle Héloïse)，山光湖水，天色溪流，都隨主人公的情感以俱來。以後同國的沙多布里陽、露俄、喬治桑、巴爾紮克、莫泊桑、陸蒂等都受了他的感染。這就是第三期的小說。

我們的小說既已發達到第三期，所以我們對於環境的應用也應該謹慎從事。

(三) 環境的應用 環境如果用得恰當，那怕是一兩句也可以發生極大的力量。總之，要與人物動作發生關係。不然，連篇累牘的描寫風景，與事件的進行無關，或不能襯出人物的性格，會要使得讀者生厭，或者略去不看的。時常有些作家，一開篇什麼都不說，先說上一大套室內的桌子怎樣，椅子怎樣，或是窗外的風景怎樣，而又與結構上沒有關係，我覺得這是最忌而應加以刪削或剪裁的。總之，環境應該用得愈自然愈好，不應該顯露環境描寫的痕跡，彷彿在宣告說：『我現在是在

描寫環境了！請你注意！』總要於不知不覺之間，使讀者將人物、結構、環境融合在一起，形成一個滾圓的球。愛爾白萊 (Evelyn May albright) 說：『與結構或人物無關的描寫，徒然是小說的障礙罷了。』(Descriptive passages which do not influence plot or characters are a mere clog to the story) 這一句話我們應該牢牢的記住。

(四) 時代性 小說中最能抓住時代的，當首推屠格涅甫的六大著作，這是誰都知道的。我們近人著作如矛盾的幻滅、追求、動搖、和葉紹鈞的倪煥之，也都可以表現最近不安定的時代。西歐還有些大部小說寫一個大家族的興亡，兼論到遺傳、社會風俗、習慣等問題的。例如左拉的羅貢麥加爾叢書凡二十卷，高爾斯華綏的福西脫傳說也有十卷，安達西的海司帖維根的烏乃夫也有四卷。

(五) 地方色彩 美國所流行的『部分短篇小說』(Sectional Short Stories) 是解釋『地方色彩』(Local color) 最好的例。馬克吐溫 (Mark Twain) 和哈特 (Bret Harte) 可以代表加利福尼亞，加南 (Hamlin Garland) 代表西北或西部諸州，帕克爾 (Gilbert Parker) 代表

坎拿大、霍桑、富麗曼夫人 (Mrs. Mary Wilkins Freeman) 和 紀威特小姐 (Sarah Orne Jewett) 代表新英格蘭、阿蘭 (James Lane Allen) 和 法克斯 (John Fox) 代表墾塔啓 (Kentucky)、哈麗斯 (Joel C. Harris) 代表格盧道 (Julia Magruder) 和 佩治 (Thomas Nelson Page) 代表維基尼阿 (Virginia)、揆布爾 (George W. Cable) 和 史陶特 (Ruth Stuart) 代表路易斯安那 (Louisiana)、墨佛利小姐 (Miss Murfree) 和 克拉多克 (Charles Craddock) 代表田納西諸山 (Tennessee Mountains)。

其他各國作家的地方色彩，有許多是極著名的。柴霍甫的泰甘盧 (Taganrog)、莫泊桑的南方橘林描寫，哈代的威賽克斯小說 (Wessex Novels)、吉百齡的印度蠻荒、康拉特的海洋、拉綺洛的孚的馬伯加，差不多是地以人傳了。此外如都德寫南方氣質的短篇，奧弗拉赫德 (O. Flaherty) 的愛爾蘭泥土氣息，都很惹人注意。我國如魯迅的未莊、魯鎮、許地山的佛國花香、馬仲殊的南洋描寫，也是值得提起的。

小說中用方言的也很多。狄福的大佐嘉奇 (Colonel Jacque) 中形容黑人說話云：『Me

tell you the true』又曰『They no try』我國小說用方言的如紅樓夢用北京話，海上花列傳用蘇白等是顯著的例。近人如郁達夫、丁玲等的小說也常夾上一兩句方言，以江蘇浙江者爲多。小說能有地方色彩，自然更可以逼真。即使單看這地方色彩，亦已有文學上的價值。不過除了歷史小說或是事實上不可能的冒險小說以外，想像的地方色彩總是容易錯誤的。西人對於我國的小說描寫，時常容易鬧笑話。穆梳 (Paul Morand) 的俞先生曾經李青崖列舉其謬誤，鄭振鐸在小說月報第二十卷第一號上的一篇西方人所見的東方，更供給了我們許多笑料。美國有一本世界神話的書，談到中國時，描了一張畫，堯戴的是紅頂花翎，穿的是馬蹄袖的禮服，后羿戴的是西瓜皮小帽。外國人眼中的中國，大率類此。所以我們應該牢記芬格爾 (Charles J. Finger) 的兩個字：『看準』 (See straight)。

(六) 歷史小說 歷史小說雖然可以利用想像，卻不能過事違背史實，同時自然也不必數陳史實，不說一句謊語，弄得毫無生氣。像福羅貝爾那樣，著薩蘭坡 (Salambo) 時參考了數百種書籍，並且親身調查蛇病，是值得我們佩服的。英國大歷史小說家司各德 (Walter Scott) 可就常

有時代錯誤了。他說莎士比亞著仲夏夜的夢的年代，我們推算起來，那時莎士比亞不過十一歲，決計寫不出這樣的作品。他的撒克遜劫後英雄略可說是自始至終給我們一個不真確的中世紀的壞印象。

歷史小說有的人物動作與環境是沒有關係的，相當於第二期的小說；也有的人物動作與環境是有密切的關係的，相當於第三期的小說。例如愛略脫 (George Eliot) 的露瑪蘭 (Romola) 環境是意大利的文藝復興，她勤苦的敘述當時的生活，還特別敘到知識階級的運動，但這與太脫 (Tito) 的墮落生活是毫無關係的。霍桑的紅字可就不然了。沒有新英格蘭清教徒的背景，決不會產出禮拜日犯罪和私生子等事項。自然，露瑪蘭的環境未免浪費篇幅，紅字的環境是不枉他的勞作的。

(七) 調和與對照 以上四、五、六、這三節所說都是『社會的環境』現在要說到『物質的環境』了。這種環境最有趣的就是美學上所謂的『調和』 (Harmony) 和『對照』 (Contrast)。例如，人物悲哀，環境亦形容得悲哀，或人物歡喜，環境亦形容得歡喜，謂之調和；反之，人物悲哀，環境

反顯出喜色，謂之對照。如史梯文生 (R. L. Stevenson) 在小說雜談 (Gossip on Romance) 上所說：『某荒頹潮濕的花園，似爲行刺之地，某老屋似爲鬼魅之所居，某海岸似爲船隻破沉之處。』這些都是很調和的。柴霍甫寫黑衣僧，顧麟遇怪是在黑夜；寫薇娜，談戀愛是在『羅曼諦克』的月夜，地點是在花園裏，這也是很調和的。調和固然可以增加讀者的悲感或快感，對照也可以同樣的刺激讀者。所謂黑裏顯白，黑白愈加分明是也。竭力渲染春天的愉快，再襯出樓頭少婦的悲愁，當更爲悲哀。我在評葉鼎洛的創作集白癡裏會說過這樣的話：『霜寒和妓女的歸家結局相似而又不相似……前者是冷色與冷色的調和，後者是以暖色來襯出冷色的對照。也就是說，以車夫的窮襯出作者的窮是調和，以酒客的豁拳襯出作者在街上的淒清是對照。』謹將這一節話移來作爲舉例的說明。

第五章 小說的觀察點

(一) 觀察點的釋義 小說的觀察點是寫小說的先決問題之一，我們在下筆以前必須要通盤籌畫一下的。我寫這篇小說，還在用第一身稱去寫呢，還是用第三身稱去寫呢？我的材料或內容是宜於用第一身稱來觀察，還是宜於用第三身稱呢？這就是所謂小說的『觀察點』(View of Point)。

(二) 第一身稱與第三身稱 在小說中除去直接敘述句(即兩個引號『』之間句子)外，凡有『我』字的，便是第一身稱的小說；反之，除去直接敘述句外，別無『我』字可見的，便是第三身稱的小說。

所謂第一身稱，便是一切都從這個『我』的眼睛裏看出去，但這個『我』並不一定是作者自己。例如柴霍甫的冒險(見柴霍甫短篇傑作集卷五孩子們)裏說：『我能讀能寫，在城裏一個煙店裏做了六年事……喫了酒，我的臉便晦暗了。所以你看不出我是讀過書的，以為我不過是個

馬車夫，沒有受過教育的愚蠢鄉下人。」如果你信了柴霍甫的話，以為他真的在煙店裏做過事，真的做過馬車夫，那你在他的書簡裏，或是高爾基蒲寧庫普林諸公的回憶裏，是再也找不出他做過這兩件事的。如果你看見哈姆生描寫他當馬車夫的事情，那就真是『夫子自道』了。即使是寫他自己的事情，也不一定全真，所謂『七分帶真，三分帶假』。『虛中有實，實中有虛』。周作人說得好，你看過還鄉記以後，再遇見郁達夫，向他問道：『前回尊夫人投水』，那麼人家不以為你是傻子。便要以為你是小說迷了。反之寫他人的，或用第三身稱的，或許就是寫他自己。例如郭沫若小說中的愛車，這是誰都知道的。

小說用第一身稱或第三身稱隨使用好了，有什麼探究的必要呢？因為用第一身稱，或第三身稱各有其優劣的地方，同是一句話，從自身或旁觀者說來，便有不同；這有如法廷審判，同一事件，原告被告，各執一詞，『公說公有理，婆說婆有理』，實與利害，身分有很大的關係。

下面所要探究的，便是第一身稱與第三身稱的優劣問題；即使對於學寫小說的人沒有什麼益處，也許可以給他一個思索的機會——

(三) 第一身稱的寫法 在第一身稱中我們還可分爲主角、配角、書簡、日記四種：

一、[◎]主角[◎] 意卽這個『我』是主角，處於重要的地位。優點有三：

(1) 親身經歷 寫冒險小說，以用第一身稱作主角爲最適當，這樣便更能娓娓動聽，使人相信。所以史蒂文生的寶島以傑姆 (Jim Hawkins) 作爲『我』敘述之；同人的被擄者 (Kidnaped) 也以大衛 (David Balfour) 作爲第一身稱敘述之。狄福的魯濱遜飄流記以魯濱遜爲第一身稱；同人的其他小說也是以主角爲第一身稱來描寫的。

(2) 個人情感 同是一句話，在身歷其境的人說來，比旁觀者更容易得到讀者的同情。郁達夫以仁喜歡用第一身稱，大約也是想將他們那傷感的淒清情調傳染於讀者的緣故。我且舉一個實例。柴霍甫的牡蠣（見孩子們）寫一個窮孩子的饑餓道：

『我覺得我自己得了一種古怪的病。我一點也不痛苦，只覺得我的腿軟洋洋的，話梗住咽喉，頭偏在一邊……好像馬上我要跌倒眩暈一般。』(p. 72)

如果我們改爲第三身稱：

「他覺得他自己得了一種古怪的病。他一點也不痛苦，只覺得他的腿軟洋洋的，話梗住咽喉，頭偏在一邊……好像馬上他要跌倒眩暈一般。」

試看後者的效力比前者如何。

(3) 結構緊湊。畢齊說：『自然，在這種情形之下，這故事一定只報告我所能夠知道的事情，因此作者就不會有全篇焦點統一失敗的危險。一切都用他的眼睛看進去，一切都用他的耳朵聽進去。』(Naturally, in this Case the story must report only those things which "I" can know, and there is no danger of the author's failing to preserve a unity of focus throughout. Everything is seen through his eyes and heard through his ears) (短篇小說的技術 pp. 136-7) 凡我所描寫的，都是我所看見聽見的；我看不見，聽不見，也就不描寫了。因此，小說中的事件，總有主角到場，結構也就不會不緊湊了。

上面是她的三個優點。天下沒有十全十美的東西，有優點必有劣點。她的劣點也有三：

(1) 不能自評。照情理上說來，小說如果用『我』，必不能把自己說得太好。謙遜是美德，

自大爲臭。例如柴霍甫的男主角（柴集卷四快樂的結局）中用第三身稱描寫：

『男主角卜沙祿是一個溫柔美麗的青年，鵝蛋臉，頰上有兩個酒渦。』（p. 236）

如果改爲第一身稱，由卜沙祿來敘述：

『我是一個溫柔美麗的青年，男主角卜沙祿，鵝蛋臉，頰上有兩個酒渦。』

除了色情狂的男子會登報說他自己年方二十幾歲徵求女友以外，我想不會有這樣的人。卽在形式一方面說，像京劇似的，念幾句上場詩，自誇一陣『百萬貔貅』說『我乃某某元帥是也』也未免有點近於滑稽。說自己好，也許是人類的弱點，嘴裏不說，心裏卻想說。但是說自己壞，心裏又不情願。例如柴霍甫的古怪地方（快樂的結局）形容一個家庭教師：

『張朋在他家裏，便成了侍婢一流的人物了。以前教師的職務，現在不用做了，他只須把衣服穿得好好的，裝得香香的，聽蓋毅夫瞎說。』（p. 96）

倘若這是柴霍甫自己的事，他一定要把這種卑鄙的性格隱瞞起來，也不會寫小說了。如將上面所引，把『張朋』和第二個『他』改爲『我』，那該是如何的難堪！全篇都嘲笑這個法國人爲了麵

包寧肯受辱，如果用第一身稱敘述到底，莫說是寫他自己，即使他用第一身稱寫的是別人，也是不合情理的。賣瓜的只說瓜甜，那有說瓜苦的道理呢？鏡子只照得見別人，誰說能照得見自己呢？所以在第一身稱的小說裏，『我』總不描寫他自己的外表的。

(2) 不合身分。畢齊說：『作者與主角合而爲一，作者便無須藏在幕後了。假設這主角是個很有趣的人，善於說話。如果他缺乏說話的天才，這故事最好還是由第三身稱來敘述。』(短篇小說的技術 p. 137) 這說故事的天才，可就不容易。天下能有幾個柴霍甫或是莫泊桑呢？我對於柴霍甫的描寫小孩(均收入孩子們)是頗表示敬意的，但他有幾篇用第一身稱來寫小孩，卻有些地方不合身分；換一句說，小說說不出那樣的話來。例如四句齋的第五週寫飛達(即第一身稱的主角)只有九歲，他卻能觀察風景，極其細膩。飛達這九歲的孩子說：

『街上充滿了春意。路上鋪滿了棕色的軟泥，房頂和道旁都很乾；嫩弱的新綠穿透籬下去年的腐草。水溝裏穢水快樂的響着流着，陽光也肯下顧到牠，在牠裏面沐浴。木屑，敗草，葵花子的殼，都很快的在溝裏流着，在旋渦裏打滾。』(p. 119)

假如我們看見這樣一段細膩的描寫，會想得到這是從九歲的孩子口中說出的麼？如果說是他寫的，那就更不能使人相信了。同理，一個無智識的農民說出文縷縷的話來，也是不合身分的。

(3) 不能談愛。戀愛是一件祕密事情，至少在未成功而正在進行中的戀愛不能道破，如果男方將這事情誇示於人，女方爲了羞赧起見，也許就此與男方絕交。所以第一身稱的小說敘他自己未成功的戀愛是不大近人情的。至於女方呢，更爲了羞赧的緣故，無論成功與否，都不大願意自述她的戀愛。不過，這與國情也有關係。英國和我國禮義之邦，Gentleman 甚多，因之這也成爲劣點之一。但新進國如俄（指文化）如美，卻不成問題。因此，一個姑娘的故事（柴霍甫短篇傑作集卷一香檳酒）以姑娘作爲第一身稱來敘述戀愛，便不值得大驚小怪了。

此外還有一個劣點，就是不能詳敘自己的心理，所以愛里奧特（George Eliot）女士不用第一身稱寫小說，因爲她是一個心理小說家。這與『不能自評』同一理由，所謂『當局者迷，旁觀者清』故未另列一項。

二、副角。用副角當作第一身稱來敘述，可以救濟用主角的第一個劣點『不能自評』。今年

新死的柯南道爾 (Conan Doyle) 寫福爾摩斯的聰明、敏捷、深思、目光銳利等，必由華生口中出之，即是爲此。『不能談愛』當然也不成問題，談別人的戀愛，除了被人說是愛管閒事以外，大約是不會害羞或是含有什麼恐懼，怕愛人被誰搶了去似的。『不合身分』只看副角的身分是否合適，因爲說話人是副角。不過，主角敘述的三個優點，副角敘述都沒有，既不是『親身經歷』又不能傳染『個人情感』。至於『結構』，因爲敘述人是副角，也不能怎樣緊湊。例如史蒂文生的培蘭特來的主人 (The Master of Ballantrae) 是以僕人作爲第一身稱，來敘述他的主人詹姆斯 (James) 的戀愛以及他與亨利 (Henry) 黨見的爭執，但是後來詹姆斯出走，這位僕人還留在家中，於是詹姆斯在外面墮落的情形，僕人卻不能知道，只得另叫布克 (Burke) 來敘述，可見作者當時的爲難也。

柴霍甫的冒險從馬車夫口中說出安玉姑的聰明，就是爲的要避免安玉姑作第一身稱的自誇。同人的誰之過 (孩子們) 寫叔父教育的笨拙，從姪兒口中說出，也是爲了決沒有叔父肯自認過失的道理。從這兩篇副角敘述主角的經歷，我們可以很明白的看出牠們是怎樣的救濟『不能自

評』的短處。

柴霍甫所寫的以主角爲第一身稱的小說尙有一個藝術家的故事（香檳酒）燥性人日記抄，戀愛（女人的王國）恐怖（黑衣僧）等等；以副角爲第一身稱的小說尙有墓地（快樂的結局）光平常的事情（妖婦）伊葛花園丁頭的故事，美人兒，樞密顧問官（審判）漂泊者（老年）等等。

最奇怪的是柴霍甫從來沒有用過書簡體和日記體來寫小說，燥性人日記抄也不會列出月日，而且只是兩三天的事情。我想這有兩個原因：一、書簡和日記只宜於長篇或中篇，只要幾封信或是幾篇日記便能拉成數萬言了。柴霍甫的作品以十面上下爲最多，所以不適宜於書簡體和日記體。二、柴霍甫是比較嚴肅的自然主義作家，他不願加入情感，所以不願用書簡體和日記體。

三、書簡。這比副角敘述法更能補救主角敘述法的『不能談愛』將戀愛宣佈於世界各國，像主角敘述法似的，固然使人難於相信；但在密友之間，談到戀愛，卻很合理了。所以卜勒浮（Marcel Prevost, 1862—）的婦人書簡寫女友們互詢戀愛，可說是善於選擇觀察點的。

書簡法的缺點，就是過於單調；有時爲了摹仿真實，便不得不散漫；郭沫若的『落葉』，滿紙『親愛的哥哥』，不大爲識者所喜，想是爲此。

哥德的少年維特之煩惱，雖以日爲綱，其實是書簡體，此外如屠格涅甫的『九封書』，杜思退益夫斯基的『窮人等』，也都是書簡體。

四、日記 日記與書簡同樣有抒寫自如的情趣，同時也同樣有結構散漫的短處。但在感情的真摯上，卻都有其長處。以『日記』作爲書名，而內容也是日記的很多，例如奧格尼夫的新俄學生日記和新俄大學生日記、少女日記、少婦日記、哥郭里的瘋人日記、屠格涅甫的獵人日記、畸零人日記、魯迅的狂人日記、徐祖正的蘭生弟日記、丁玲的自殺日記、沈從文的不死日記和獸官日記等等，都是其他用日記體寫作的有羅靄伊的俊顏、莫泊桑的歐兒拉、安特列夫的小人物的懺悔、路卜洵的灰色馬等等，不勝枚舉。

(四) 第三身稱的寫法 第一身稱的優點和劣點已如上述。第一身稱的好處『結構緊湊』，同時也就是牠的壞處。事事必須主角，主角如果不到場，他便不知道別人所做的事情。所以小說如

果不偏重主角，而用主角爲第一身稱，是會感到困難的。那麼第三身稱就顯出牠的用處來了。

在第三身稱中，我們可分爲無限、有限和嚴密三種：

一、無限[◎] 又稱爲神的看法或是無所不知的方法。我想誰都會這樣的想過，或是這樣的驚奇

過：怎麼寫小說的人什麼事情都知道呢？他難道是神仙麼？想想是有些奇怪的，作者能夠在黑暗的

伸手不見五指的地方看得出人們的動作；上鎖的門他也能夠鑽進去；小說中的人物獨居時的動

作，他也知道；甚至人物在思索什麼，好像他是孫悟空，也能夠鑽到人家的肚皮裏去。無論多麼遠的

地方的事情，他能夠寫得出；無論多少人的心理，他也能夠寫得出。他是千里眼，天眼通，他有分身術。

他好像神一樣，生着兩翅，翱翔於天空，他的眼力所及的地方，一切的屋頂都變得透明了，透明得有

如玻璃了，人們的心也像被他的X光照過一般，赤裸裸的呈露。梅侶笛斯 (Meredith) 和愛里奧特

喜歡寫心理小說，所以他們也最喜歡用這種方法。這種方法的優點是『極端自由』，同時牠的劣

點『不能取信』也就與優點互爲因果了。誰能夠觀察同時異地的許多人的外形和內心呢？大約

只有神或是魔術師纔寫得出這樣的作品罷？我國從有小說起，到水滸、紅樓，甚至到最近的新小說，

自以為神的恐怕極多極多，佔十之九點九。

二、有限。這是我們應該取法的。這與第一身稱完全一樣，假設一個人為中心，從他的眼睛看出去，他只看得出他人的外形，不能看透他人的內心，至多只是合理的從他人的外形推測他人的內心是如何如何，卻不是確定。對於他自己，他能夠知道自己的外形和內心，與第一身稱不同的，只是不會用『我』字。如果我們把假設的中心人物的『人名』和『他』字一律改為『我』字，立刻便是一篇很好的第一身稱的小說。但我們如果拿一篇無限的第三身稱的小說，取一個人物用『我』字來替代，就要顯出滑稽的錯誤。無限法雖是無所不知，究竟作者還不會登場。現在使作者躍登舞臺，也扮演小說中的人物，玩起天眼通和分身術來；人家一定要以為他是在說鬼話了。

所謂有限法也就是夏巧尊在文章作法中所說的敘事文底觀察點 (pp. 35-43)。正確一點說，就是不變動的觀察點。例如，柴霍甫的妖婦是以萊莎為假設的中心人物的。所寫的事情是草屋裏面和草屋外面。因為萊莎是在草屋裏面，與她的丈夫隋夫來同住，所以草屋外面的事情，她都不知道。這時外面有人敲門並且說話，柴霍甫不寫作：

郵差顫抖的粗聲說：「……我們迷路了。」

萊莎不敢看窗子，問道：「你是誰？」

郵差答道：「郵差。」

卻要麻煩的寫作：

他們聽見顫抖的粗聲說：「……我們迷路了。」

萊莎不敢看窗子，問道：「你是誰？」

另一個聲音答道：「郵差。」(p. 10)

就是因為萊莎不能有X光的眼睛，看透門外的緣故，所以纔轉折的（其實是直接的）用「他們聽見」和「另一個聲音。」第一個例是三句之中，一句轉換一個觀察點，即是無所不知的無限法；第二個例毫未轉換觀察點，即是合理的有限法。明乎此，就知道作者何以要寫：

說過就走了出去，不久又負了一個郵包回來。(p. 12)

這樣的句子了。在「出去」與「回來」之間，郵差所做的事情，作者不會也不會告訴我們，因為他

用的是有限法。此後所寫的：

外面房間裏一個聲音說 (p. 18) 萊莎在內房)

外面車夫的聲音可以聽得見 (p. 19)

都是在遵守有限法。

至於奧斯丁 (Austin) 的艾馬 (Emma) 對於艾馬的思想感情，內神外表，都敘述得很詳細，但對於其他人物，只以艾馬所知爲限，這也是遵守有限法的。又如奧斯丁的驕傲與成見 (Pride and Prejudice) 以驕傲的陶賽 (Darcy) 作爲假設的中心人物，戀愛了成見的班那脫 (Bennet)；所以，她仔細的描寫陶賽的外形和內心，對於班那脫，只是描寫外形；使讀者只知道陶賽愛班那脫的細膩心理，至於班那脫是如何的愛陶賽，讀者便只能從他的言語行動來推測了。

這種有限法是最合理，最符合現實人生的，勝過無限法和嚴密法。

三、嚴密[◎] 也就是自然主義的方法，只寫外形，不寫內心。作者好像是戴了隱形帽的小菲麗，在天地間鑽來鑽去。優點是『目觀一切』或是『半仙』，作者的法術或道行還沒有達到無限法的

程度，所以劣點就是『不知內心。』這也是不大能夠使人家相信的。

上面所說的三種可分別如下：

方法	事項	觀察點	外形（自己及他人）	自己內心	他人內心
無限法	轉	變	描	寫	描
有限法	不轉	變	描	寫	不描
嚴密法	轉	變	描	不描	寫

只有『有限法』不轉變觀察點，所以有限法是最易使人相信的。無限法好像神仙，嚴密法好像半仙，各有其優劣之處。

（五）別裁的寫法 可分賬簿與雜綴二項：

一、賬簿

法國斐息爾兄弟所說的愛絲苔爾只是一篇賬，但從記賬人費爾斯帕德先生所買

的東西和價值上可以知道他的戀愛心情的變遷。他記的是九月到十二月的賬。從這賬裏可知起

初他很愛妻子和岳母，後來愛了女司賬，連帶的愛女司賬的表弟，卻疏於他的妻子和岳母；及至女司賬逃走後，他又愛起妻子和岳母來了。全篇的線索繫於價目的升沈，今摘出妻子的家用一項。

九月十五日 照例交給我的妻做本月家用 三〇〇・〇〇

十月十五日 交給我的妻做本月家用 一二〇・〇〇

十一月十五日 交給妻做本月的家用 一二〇・〇〇

稱呼由『我的妻』改爲『妻』，家用數目由三百元減爲二百二十元，再減爲一百二十元。不用說，十二月十五日一定復原爲三百元了，雖然，作者只寫到十二月四日爲止。

再摘出岳母的傘一項：

九月十二日 給岳母買羽紗雨傘一把……………一二・〇〇

十月十五日 爲岳母買雨傘一把，她又把她的掉了……………六・〇〇

十一月十五日 爲岳母買布雨傘一把，她又把她的掉了，這個老蠢貨……………二・〇〇

十二月四日 給我的尊貴的岳母買金柄綢雨傘一把，她又把她的掉了……………四五・五〇

傘價由十二元而六元而二元，最後突然升到四十五元五角。稱呼由『岳母』而降為『老蠢貨』，最後突然稱為『尊貴的岳母』。此外，由買化妝品可以看出他愛修飾，由為女司賬愛絲苔爾而用的錢可以看出他對於她的狂愛，等等，真是異想天開，令人拍案叫絕。

這種賬簿法本可歸為『第一身稱』，但因敘述太少，所以還是列在『別裁』裏面了。

二、雜綴[◎] 這是取各種文件集為一處的。例如，小說理論家馬太斯 (Brander Matthews) 曾與卜納 (H. C. Bunner) 合著了一篇某案的文件 (The Documents in the Case)，內容是：

- (1) 報章新聞，(2) 個人書信，(3) 借票，(4) 報告，(5) 當票，(6) 信端，(7) 電報，(8) 戲單，(9) 廣告，(10) 收條，(11) 信封——雜湊而成，我們可以在這裏面看到一個故事。葉靈鳳 也用馬太斯 等的方法在現代小說三卷三號上發表了一篇梁實秋，內容是：(1) 行路人的記憶 (日記)，(2) 七六九號越捕的報告，(3) 中國車夫 供詞，(4) 俄國車夫 供詞，(5) 申報新聞紀事，(6) 兩個不良青年的對話，(7) The Harvard Manner (胡適的信)，(8) 公堂之一幕 (戲劇)，(9) 參考資料 (論文)。梁實秋 是根據真實材料寫作的，其

態度如何，不在本文討論的範圍以內，但像這樣纖巧的作品，已經有了形式重於內容之嫌，再作第二篇，便覺得有些『第二次將花比作美人』了。我們應該視費息爾和馬太斯的作品為獨創，為珍品，但我們卻無須仿效他們怪異的形式。形式只是菜裏的味之素，根本我們還須更注重菜即小說的內容。

這本小書所用的參考書約舉重要者如下：

Albright: The Short-Story

Beach: The Technique of Short Story

Finger: Hints on Writing Short Stories

Hamilton: A Manual of the Art of Fiction

Perry: A Study of Prose Fiction

Perry: Story Writing

上海图书馆藏书



A541 212 0004 0978B

上海图书馆

1654 1000

編主五雲王

庫文有萬

種千一集一第

理原說小

著深景趙

路南河海上

五雲王 人行發

路南河海上

館書印務商 所刷印

埠各及海上

館書印務商 所行發

版初月二十年二十二國民華中

究必印翻構作著有書此

The Complete Library

Edited by

Y. W. WONG

PRINCIPLES OF FICTION WRITING

BY CHAO CHING SHEN

PUBLISHED BY Y. W. WONG
THE COMMERCIAL PRESS, LTD.

Shanghai, China

1933

All Rights Reserved

